



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Pociąg do Hollywood : o prozie Andrzeja Barta

**Author:** Dariusz Nowacki

**Citation style:** Nowacki Dariusz. (2016). Pociąg do Hollywood : o prozie Andrzeja Barta. W: A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska (red.), "Skład osobowy : szkice o prozaikach współczesnych" Cz. 2. (S. 27-52). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

# Pociąg do Hollywood

## O prozie Andrzeja Barta

Dariusz Nowacki

Choć urodzony we Wrocławiu, Andrzej Bart pozostaje wierny Łodzi, którą rzadko opuszcza i na której temat wie niemal wszystko<sup>1</sup>, miastu — co ma tu znaczenie fundamentalne — filmu i filmowców. Studiował w łódzkiej filmówce, w filmowych kręgach ma przyjaciół, nakręcił sporo filmów dokumentalnych, w tym cykl dokumentów poświęconych Łodzi (*Złe miasto?*), napisał mnóstwo scenariuszy, z których tylko niewielka część została zrealizowana, i mimo że osiągnął wiek emerytalny, ciągle marzy o wyreżyserowaniu wielkiej fabuły, która przyniesie mu światowy rozgłos. Od lat szuka finansowego wsparcia, żeby móc zrealizować dzieło życia — przenieść na ekran własną powieść *Fabryka mucholapek*, co wymaga hollywoodzkiego budżetu i o co raczej nie będzie łatwo. Tymczasem musi się zadowolić kameralnymi, nad wyraz skromnymi formami. Mamy na uwadze takie przedsięwzięcia, jak wyreżyserowany przez niego niskobudżetowy ni to film, ni to spektakl teatralny *Boulevard Voltaire* (2010) czy nakręcony dla Teatru Telewizji parafil-mowy *Bezdech* (2013).

W naszym świecie pisarskim Andrzej Bart jest twórcą osobnym przede wszystkim w tym znaczeniu, że praktykowanie literatury jest dla niego aktywnością poniekąd poboczną i zastępczą, a także w dużej mierze adaptacyjną. Bynajmniej nie chodzi o to, że Bart wziął sobie do serca słynną maksymę

---

<sup>1</sup> W tej części szkicu korzystam z informacji pochodzących od autora, wydobytych z licznych wywiadów, zwłaszcza z tych, których udzielił w 2009 roku po tym, jak został uhonorowany wieloma nagrodami filmowymi za scenariusz do filmu Borysa Lankosza *Rewers*. Najważniejsze źródła to: *Przeszłość trzyma mocno*. Z Andrzejem BARTEM rozmawia Justyna SOBOLEWSKA. „Polityka” 2009, nr 24; *Pisarz absolutny*. Z Andrzejem BARTEM rozmawia Krzysztof MASŁOŃ. „Rzeczpospolita” 2009, nr 256; *Uśmiech — inteligencka przywara*. Z Andrzejem BARTEM rozmawia Tadeusz SOBOLEWSKI. „Gazeta Wyborcza” 2009, nr 265.

Lenina, mówiącą o kinie jako najważniejszej ze sztuk, lecz o to, że związki z filmem mają przemożny wpływ na jego twórczość literacką. W pierwszej kolejności należy powiadomić o tym, że część jego dorobku stanowią przekształcenia wcześniejszego materiału scenariuszowego (to ów żywioł adaptacyjny). Jego debiutancka powieść, wydana pod urzędowym nazwiskiem Bart-Sołtysiak (nasz autor szybko zrezygnował z drugiego członu), była zrazu nowelą filmową pt. *Strip-tease*, o której po latach powiedział:

[...] napisałem [ją — D.N.] na zamówienie młodego, zdolnego reżysera. Nie mógł jej zrealizować [...]. Kiedy więc Wydawnictwo Łódzkie ogłosiło chęć wydania debiutów, zgłosiłem przerobioną nowelę, wzbogacając ją o opowiadanie Juana Manuela Villariego *Człowiek, na którego nie czekały psy*. Villariego stworzyłem już wcześniej równolegle z pisaniem *Rien ne va plus*, dla czystej zabawy<sup>2</sup>.

*Rewers* także ma swoje źródło w *Rien ne va plus*, o czym jeszcze będzie mowa, ale przede wszystkim wziął się z przekształcenia scenariusza pod tym samym tytułem. Efektem tej samej operacji jest mikropowieść *Bezdech*. Z kolei *Fabryka muchotapek* wiele zawdzięcza scenariuszowi filmu dokumentalnego *Radegast* (obraz opowiada o specyfice łódzkiego getta); można w niej (*Fabryce...*) wysledzić także wątki obecne w dokumencie *Hiob* poświęconym Markowi Rudnickiemu. Ale drugi aspekt zagadnienia wydaje się ważniejszy. Otóż trzy duże powieści Barta — *Pociąg do podróży*, *Piąty jeździec Apokalipsy* i *Don Juan raz jeszcze* — zostały pomyślane, jeśli wolno tak powiedzieć, z hollywoodzkim rozmachem. Ich fabuły — w odróżnieniu od pozostałych dzieł tego autora — zostały odseparowane od polskiego idiomu; to utwory manifestacyjnie „światowe” i „uniwersalistyczne”, jeśli idzie o podjętą w nich problematykę, powieściowe realia, personel i inne elementy świata przedstawionego. Nade wszystko jednak pisarz nadał wymienionym tu powieściom rys popkulturowy, co wszak nie znaczy, że zatroszczył się o ich gatunkową spójność i wyrazistość. Związki wymienionych tu powieści z konwencjami prozy popularnej dalekie są od jednoznaczności. Matryce gatunkowe Bart traktuje z przymrużeniem oka; owszem, korzysta z nich, lecz zazwyczaj w trybie pastiszowym. Równie często rozbija literacką iluzję, wprowadzając elementy metatekstowe (samozwrotne). Tak czy inaczej, wstępna konkluzja wydaje się niezagrożona: pisarstwo Barta wyrasta z nietypowej tradycji literackiej: nie z artystowskiej, późnomodernistycznej czy wysokiej; jest, jak się wydaje, przykładem myślenia o literaturze w kategoriach ambitnej rozrywki, świetnie zrobionej beletrystyki, *per analogiam* do filmu — zajmującego, nie-banalnego i inteligentnego widowiska. A to, że tak zdefiniowana opowieść

<sup>2</sup> *Golem nie potrafi prosić*. Z Andrzejem BARTEM rozmawia Zbigniew BIDAŁOWSKI. „Rzeczpospolita” 2007, nr 83, s. 22.

(źródłowo literacka) osiąga pełną moc ekspresji dopiero po przeniesieniu na ekran, to już odrębny problem. Nawiasem mówiąc, spełnienie, o którym tu mowa, nastąpiło tylko raz — przy okazji premiery kinowej *Rewersu*.

Istnieje jeszcze inny dowód na to, że Bart nie jest szczególnie przywiązany do własnego pisarstwa, a już najmniej — do czegoś, co zwykliśmy nazywać karierą literacką. Trzy jego wczesne utwory ukazały się w odstępach ośmioletnich (1983, 1991, 1999). Szczególnie wymowny jest długi interwał — między wyróżnioną Nagrodą Fundacji im. Kościelskich powieścią *Rien ne va plus* i kolejną, czyli *Pociągiem do podróży*, co sprowokowało Krzysztofa Uniłowskiego do sformułowania uwagi: „Skoro przy okazji drugiej książki nikt nie pamiętał o pierwszej, to jakże sądzić, że przy okazji trzeciej ktokolwiek wspomni dwie poprzednie”<sup>3</sup>. Dorzucmy jeszcze dwa argumenty: w tym samym roku co *Pociąg...* ukazała się powieść *Piąty jeździec Apokalipsy*, tak skutecznie „zakonspirowana” (Bart posłużył się pseudonimem Paul Scarron Junior), że nikt nie rozpoznał w tym przedsięwzięciu mistyfikacji<sup>4</sup> — to raz. A dwa — dopiero po czternastu latach, jakie minęły od premiery *Rien...*, pisarz doprowadził do wznowienia powieści, a ściślej mówiąc, do podania jej po raz pierwszy w wersji pełnej i poprawnej. Poprzeczna Oficyna, której nakładem w 1991 roku ukazała się ta powieść, nie była profesjonalnym wydawnictwem; doszło do usterek w składzie i adiustacji, w tym do pominięcia pewnych partii tekstu.



O genezie niewielkiej objętościowo powieści *Człowiek, na którego nie szczerkały psy*, była już mowa. Wczesny — w porządku wydawniczym: najwcześniejszy — utwór Barta odśłania cechy późniejszego pisarstwa tego autora i tylko w tej perspektywie będzie nas tutaj przez chwilę interesował. Dwie sprawy zasługują na odnotowanie. W pierwszej kolejności żywioł pastiszowy, który najpełniej dochodzi do głosu tam, gdzie pisarz ustanawia napięcia między różnymi poziomami tekstów, a zwłaszcza tam, gdzie próbuje upodobnić wypowiedź do tekstów dawnych. Przypomnijmy: właściwa opowieść rozgrywa się współcześnie (druga połowa lat 70. ubiegłego wieku) i przedstawia

<sup>3</sup> K. UNIŁOWSKI: *Duch czasów i duch opowieści*. W: TEGOŻ: *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*. Kraków 2002, s. 63.

<sup>4</sup> Po siedmiu latach pisarz przyznał się do tej „fałszywki”, wciągając tę pozycję do oficjalnego dorobku. Co ciekawe, recenzujący *Piątego jeźdźcę...* Marcin Nowak (*Apokalipsa na zamówienie*. „Gazeta. Magazyn” 2000, nr 8) całkiem serio potraktował nie tylko sam utwór, co nie dziwi, ale i biogram Scarrona Juniora umieszczony na okładce książki, co dziwi w stopniu najwyższym. Bezrefleksyjnie przywołał w swym tekście absurdalne fakty z biografii francuskiego pisarza rodem z Martyniki, wśród których jeden odznacza się wyjątkową niedorzecznością: „zwycięstwo na punkty w nielegalnej walce z jednorękim bokserem z Kaukazu” (z okładki, powtórzone w recenzji, s. 18).

historię młodego człowieka Marka Trzaski, który pragnie zostać studentem szkoły aktorskiej. W tę historię wcina się sztuka Juana Manuela Villariego pt. *Cave canem*, i to podana dwójako: przez drobne wyimki z tej sztuki i przez komentarze dotyczące jej realizacji (dramat Villariego jest wystawiany w powieściowym Instytucie Teatralnym). Ponadto do opowieści właściwej zostało włączone opowiadanie tegoż Villariego zatytułowane *Człowiek, na którego czekały psy* (nagłówek bez przeczenia „nie”), będące w jakiejś mierze prefiguracją *Rien ne va plus* („Bardzo lubię to opowiadanie, jak gdyby zapowiada wszystko, co Villari napisał potem”<sup>5</sup> — powiada narrator-bohater pierwszej powieści Barta). Pastiszowy dialog, jaki autor prowadzi tu z literaturą dawnych epok, nie na płaszczyźnie stylistycznej się zaznacza, lecz w planie anegdotycznym — w nawiązaniach do form literatury awanturkowej, zwłaszcza pikareski i powiastki filozoficznej w modelu wypracowanym przez Woltera (sfingowana twórczość Villariego jest na tych gatunkach ufundowana). O drugim zjawisku trafnie napisała Paulina Małochleb — idzie o skłonność Barta do „przedstawiania świata jako rodzaju spektaklu, relacji międzyludzkich jako inscenizacji, udawania”<sup>6</sup>. Przywołana tu autorka, odwołując się do fabuły *Człowieka...*, akcentuje wszystko to, co wiąże się właśnie z udawaniem czy grą pozorów (talenty iluzjonistyczne i kuglarskie Trzaski, jego biegłość w sztuce karcianych oszustw, motyw fałszywej ekipy filmowej, manipulacje w czasie seansu spirytystycznego itd.). W rzeczy samej — już pierwsza powieść naszego autora pokazała, że pojęcia autentyczności i bezpośredniości są mu z gruntu obce; nie mówiąc o fundamentalnej kwestii.

Otóż od samego początku Bart epatował dystansem, szlachetną „zgrywą”, mniej lub bardziej wyrafinowaną ludycznością, co nie mogło mu przysporzyć popularności. Czy to w chwili debiutu, o którym tu mowa, czy nieco później, kiedy pojawiło się *Rien...*, ten typ literatury, ujmując rzecz eufemistycznie, nie był szczególnie ceniony (Cóż warta proza, parafrazując klasyka, która nie ocala?). Później także nie, bo jak pisał Uniłowski w związku z ukazaniem się *Pociągu do podróży*: „[...] literatura, która zdobywa w Polsce szeroką popularność, ma jakoby czytelnikom oferować metafizyczną pociechę, upewniać co do sensu życia”<sup>7</sup>. Kiedy tego nie robi, zaczyna być lekceważona, rozpoznawana jako niepoważna, postmodernistyczna wedle najbardziej niechętnemu postmodernizmowi stereotypu (literackie gry i zabawy, błahość/czczość).

Z ujawnionych przed chwilą powodów wyróżnienie *Rien ne va plus* Nagrodą Fundacji im. Kościelskich uznano za decyzję dość odważną. Zaczniemy jednak od genezy nagrodzonego w 1992 roku utworu, a właściwie od odsłonięcia intencji autorskiej:

<sup>5</sup> A. BART: *Człowiek, na którego nie czekały psy*. Łódź 1983, s. 81.

<sup>6</sup> P. MAŁOCHLEB: *Iluzja i mistyfikacja. O powieściach Andrzeja Barta*. „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1–2, s. 229.

<sup>7</sup> K. UNIŁOWSKI: *Duch czasów...*, s. 69.



W *Rien ne va plus*, powieści, którą zacząłem pisać, będąc w wieku, w jakim zadebiutowała Dorota Masłowska, i pisałem dobre dziesięć lat, chciałem opisać moje młodzieńcze zdziwienie Polską. Na wszelki wypadek schowałem się za starością d'Arzipazziego i jego cywilizacyjną innością. Swoją młodzieńczą naiwność, czcze przechwałki, bufonady z przewagą erotycznych mogłem ukryć pod starczą demencją. [...] W *Rien ne va plus* to przebranie jest oczywiste. Kto by chciał wiedzieć, co sądzi o Polsce nieznanym nikomu młody człowiek? Włoski starzec wymusił posłuch<sup>8</sup>.

Dopowiedzmy, że ów włoski starzec, arystokrata wyjątkowy, rozpustny, prawdziwy libertyn, przed śmiercią zawarł pakt z diabolicznym malarzem, który przeniósł na płótno nie tylko wizerunek księcia, ale i jego świadomość. Przypadek sprawił, że to niezwykle dzieło malarskie trafiło do Polski latem 1794 roku, w dniach dogorywającej insurekcji kościuszkowskiej, i zostało u nas (z nami) na mniej więcej 150 lat, bo też ostatnim wydarzeniem historycznym, obserwowanym i komentowanym przez świadomy portret, są wypadki z marca 1968 roku. Po drodze konterfekt przedstawiający d'Arzipazziego staje się przechodnią własnością kilkunastu osób, ludzi różnych stanów i zawodów, pośród których nie zabrakło postaci historycznych (między innymi Stanisława Augusta Poniatowskiego, Wincentego Krasińskiego i jego syna Zygmunta). Pojawia się więc na ścianach kilkunastu domów — w pałacach i burdelach, salonach i buduarach, a także w szlacheckich dworach, w kamienicach mieszczan i całkiem współczesnych mieszkaniach, na koniec zaś trafia na „cmentarzysko sztuki”<sup>9</sup>, czyli do muzealnego magazynu.

Czemu włoski arystokrata się przygląda? Dziejowym kataklizmom, które nazywamy polskim losem (kolejne powstania, wojny, przeróżne niepokoje społeczne) — to w pierwszej kolejności. A ponieważ d'Arzipazzi to stary rozpustnik, z równą zachłannością — i to w drugiej kolejności — przygląda się kopulującym „na jego oczach” parom; życie seksualne jego właścicieli (wszak jest malowidłem) interesuje go — by tak rzec — z przyzwyczajenia, motywowane jest dawnym zamięłowaniem do spraw Erosa. Równie często Bart, ukryty pod przebraniem księcia, korzysta z okazji, żeby erotycznie „skompromitować” pomnikowe postaci naszej historii i kultury, przypisując im dzikie namietności. Jak tu na przykład:

W przerwach [balu — D.N.], nie dając się długo prosić, popisывał się na fortepianie chłopiec o francuskim nazwisku. Mówiono o nim, że ma duży talent i rzeczywiście grał dobrze. Jeszcze bardziej niż zręczność

<sup>8</sup> „Nigdy więc w życiu nie należy tracić nadziei”. Rozmowa Andrzeja BARTA i Marty CUBER. „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1–2, s. 238.

<sup>9</sup> A. BART: *Rien ne va plus*. Łódź 1991, s. 284.

palców spodobała mi się u niego śmiałość wobec dam. Po krótkim divertimento, korzystając z tanecznego zapamiętania w sali balowej, omal nie sprofanował jednej z nich w mojej obecności, i to na stojąco. Widziałem przed nim wielką przyszłość<sup>10</sup>.

Z dwóch stuleci bardziej zajmuje Barta wiek XIX; niektóre okresy naszych dziejów pisarz wziął w nawias, osobiwie dwudziestolecie międzywojenne, gdyż wtedy portret księcia zapadł w tajemniczy sen. Ponadto włoski starzec często wykręca się postępującą sklerozą, nie mówiąc o tym, że w opowieść d'Arzipazziego często wcinają się — meandryczne, dygresyjnie podane — reminiscencje odnoszące się do lat libertyńskiej świetności księcia. Kompozycyjne rozwichrzenie, o którym tu mowa, poza tym, że odsyła do procesu twórczego (przypomnijmy: Bart pracował nad *Rien...* 10 lat), powiadamia o ambicji przekroczenia prostego mechanizmu beletryzacji polskich dziejów. To nie historia przesądza o kolejnych rozstrzygnięciach fabularnych czy o układzie motywów; jest raczej odwrotnie: to Bart podporządkowuje sobie historiografię, swobodnie wybiera spośród zdarzeń i figur osadzonych na dziejowej scenie. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że dla Barta najważniejszą ambicją jest wydobyć z historii Polski i Polaków tego, co dziwne, niezrozumiałe, może nawet „egzotyczne”. W ten właśnie sposób — jak wyznał po latach — chciał dać wyraz „młodzieńczemu zdziwieniu Polską”.



Powróćmy do myśli, która już zdążyła się tutaj przewinać: po konwencji czy schematy prozy popularnej sięga Bart z przymrużeniem oka; relacje, jakie się w tym obszarze zawiązują, należy wziąć za część gry literackiej, którą pisarz prowadzi ze swym odbiorcą. Mówiąc jeszcze inaczej: matryce tego rodzaju nie pojawiają się po to, żeby zwiększyć zakres oddziaływania wypowiedzi literackiej, a więc zdobyć czytelnika mniej wymagającego. Przeciwnie — owa gra naznaczona jest intelektualną prowokacją, a gatunki pisarstwa popularnego Bart podaje — jeśli wolno tak powiedzieć — jako „zepsute”, świadome swej konwencjonalności, radykalnie ufikcyjnione, niekiedy sparodiowane. Jeśli zatem jest to gra, to bez wątpienia znaczonymi kartami.

Bez poczynionych przed chwilą uwag utwór zatytułowany *Pociąg do podróży* można by uznać za niezrozumiały i manieryczny, a już na pewno urągający regułom rzemiosła literackiego<sup>11</sup>. Sam pomysł na zgrabną i uda-

<sup>10</sup> Tamże, s. 65.

<sup>11</sup> To pretensja Łukasza GOŁĘBIEWSKIEGO (*Podróż donikąd*. „Rzeczpospolita” 1999, nr 93), który na temat *Pociągu...* pisał: „Kompozycja dzieła, w którym nie zachowano ani ciągłości fabularnej, ani logiki zdarzeń, powoduje, że jest to rzecz ciężka w lekturze. [...] Opowiedziana przez Barta historia nie ma wewnętrznej logiki, pojawiają się tu przypadkowe miejsca i postacie, które burzą fragmenty narracji zaczynające tworzyć

na powieść sensacyjno-fantastyczną — jeśli przyszyłoby go streścić w jednym zdaniu — przedstawia się zachęcająco. Oto dwaj agenci pracujący dla amerykańskiego rządu zostają przeniesieni w czasie (z rzeczywistości aktualnej do Wiednia roku 1900) z misją zgładzenia jedenastoletniego Hitlera, co ma zapobiec okropieństwu II wojny światowej. Tyle że wszelkie dopowiedzenia, będące rozwinięciem tego konceptu, krok po kroku dewastują to przedsięwzięcie powieściowe (jako projekt poplinteracki); ramy wyjściowej konwencji stopniowo pękają.

Po pierwsze, John Miller i David Stern bynajmniej nie są zawodowymi killerami, o powierzeniu im zadania zdecydowało co innego: „Udać się może tylko tak wybitnym erudytem jak wy”<sup>12</sup>. Po wtóre, uzasadnienie misji okazuje się fałszywe i głęboko ironiczne; wcale nie chodzi o niedopuszczenie do wybuchu II wojny światowej, lecz o to, że republikański prezydent Stanów Zjednoczonych ma dość ciągłego porównywania go do Hitlera, a właśnie szykuje się do „ostatecznego rozwiązania”, czyli eksterminacji „odmieńców” (narkomani, homoseksualiści, feministki). I wreszcie po trzecie, misja upada już pierwszego dnia, bo ktoś wyposażył naszych śmiarków w banknoty stukoronowe, które zostały sfabrykowane na podstawie banknotu fałszywego (tylko taki znajdował się w zbiorach nowojorskiego muzeum). Miller został aresztowany jeszcze na wiedeńskim dworcu za posługiwanie się fałszywą walutą i szybko skazany na dziesięć lat twierdzy (uciekł po czterech), Stern natomiast ruszył w podróż po Europie w poszukiwaniu pieniędzy. Agenci ponownie spotkają się po latach, tymczasem wszystko się niemiłosiernie wlecze, wpada w gąszcz pobocznych spraw i konfliktów. Dopiero w finale utworu — zarówno bohaterowie, jak i czytelnicy *Pociągu*... — przypominają sobie o misji Millera i Sterna; na scenę powieściową ponownie wkracza Hitler. Tym razem jako osiemnastolatek (rok 1907 i jego pierwsza próba wstąpienia do Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu).

Jeśli przyjąć, że najczęściej używany frazes, jakim zwykło się komplementować powieść sensacyjną, brzmi: „trzyma w napięciu”, to wypowiedź Barta sprawia wrażenie, jakby pochodziła z antypodów — tutaj nie ma żadnego napięcia! Tak właśnie ten utwór został zaprojektowany. Jak konkretnie? Przede wszystkim jako wypowiedź dygresyjna o kompozycji szkatułkowej. W zasadzie każdy kolejny rozdział powieści, począwszy od segmentu trzeciego, nie tylko rozgrywa się w innym europejskim mieście (Londyn, Paryż, Siena, Łódź, ponownie Wiedeń), ale i ma za bohaterów postaci niezwiązane z dwójką agentów, czy w ogóle — z nadrzędnym wątkiem. Ponadto ponownie — tak jak w dwu wcześniejszych powieściach — autor sięga po opowieści wtrącone (tu na przykład autonomiczne opowiadanie zatytułowane *Marcus*),

sensowną całość. [...] powieść sprawia wrażenie posklejanej z innych, napisanych wcześniej i sztucznie ze sobą połączonych tekstów” (s. 12).

<sup>12</sup> A. BART: *Pociąg do podróży*. Montricher 1999, s. 23.



mnoży narracyjne piętra, komplikuje relacje osobowe (jeśli te rzeczywiście zachodzą). A już prawdziwym — by tak rzec — mistrzem deziluzji, nieznośnym powieściowym „psujem” jest figura nadrzędnego opowiadacza, współczesnego pisarza, który przypadkowo wchodzi w posiadanie dokumentów dotyczących wyprawy Millera i Sterna, a następnie rusza ich śladem (jego rajd po europejskich miastach). Ale i wyjawiony tu status tej postaci wcale nie jest pewny, wszak zrazu powieściowy pisarz mówi o sobie, że jest czeladnikiem w pracowni niedoścignionego mistrza Paula Scarrona (o tym siedemnastowiecznym pisarzu będzie jeszcze mowa) i że to jemu ukradł pomysł na sensacyjną fabułę. Z kolei liczne nawiązania do *Rien ne va plus* oraz równie liczne komentarze wymierzone w autorytet pisarza jako takiego i obnażające nędzę literatury układają się w zdecydowanie inny porządek znaczeń.

Przy tej ostatniej sprawie warto się zatrzymać, ponieważ *Pociąg do podróży* zawiera mnóstwo uwag metaliterackich, niezawodnie żartobliwych, z przewagą, co nie dziwi, wycieczek i passusów jawnie autoironicznych. Powieść ta bowiem zbudowana jest na paradoksie: z jednej strony Bart pokazuje w niej, jakie są możliwości literatury (pod względem anegdotycznym bez mała nieograniczone), z drugiej strony jednak na każdym kroku kompromituje ten potencjał. Spróbujmy to zilustrować, odwołując się do żartu literackiego nazywanego w powieści *Zjadacze osłów*; potrzebny będzie dłuższy, mimo poczynionych skrótów, cytat:

Próbowałem wtedy wyjść z cienia [...]. Na konto przyszłych dochodów ze *Zjadaczy osłów* wzięłem pożyczkę w banku, której nie spłacam do dziś. Prosta, niewydumana historia. Pięćdziesięcioletni pisarz o urodzie stuletniego Clint Eastwooda mieszka w starej łodzi podwodnej, przycumowanej na Hudson River. John Glivard pije trochę za dużo [...]. Niespodziewanie odwiedza go wymięta przez życie kobieta, która twierdzi, że przed dwudziestu laty urodziła jego dziecko. Była wyrodną matką, ale teraz chłopak miał poważny wypadek, a ona nie ma pieniędzy, aby do niego jechać. John odprawia ją, ale nękany wyrzutami sumienia sam rusza do Wyoming. Zastaje tam wysportowanego chłopaka na wózku, który wcale nie szuka ojca [...]. Tak bardzo różnią się od siebie, że jeden z nich mógłby być Japończykiem. Chłopak nigdy nie widział oceanu i John namawia go, aby obejrzał najprawdziwszą łódź podwodną. Ojciec z synem ruszają w podróż starą półciężarówką. [...] W końcu trafiają na farmę, którą prowadzi piękna jeszcze kobieta. Obaj się w niej zakochują, lecz ona wybiera syna, a nie wspaniałego ojca. Płakałem przy pisaniu.

Kupiono tylko trzydzieści siedem egzemplarzy. Na szczęście wydawca sprzedał opcję na Albanię, gdzie ku naszemu zaskoczeniu *Zjadacz osłów* cieszył się sporym powodzeniem<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Tamże, s. 36–37.

Owszem, w *Pociągu*... dominuje pierwiastek ludyczny, ale jednocześnie — przynajmniej w partiach autotematycznych — jest to żartobliwość podszyta pewnym smutkiem. Myśl, że współczesny pisarz, kiedy rodziła publiczność go zawiedzie, zawsze może liczyć na powodzenie w Albanii, brzmi dość niepokojąco. Ale też Andrzej Bart nie ma chyba większych złudzeń, że tak właśnie sprawy się mają.

Problem z komentowaną tu powieścią polega na tym, że jej horyzont poznawczo-problemowy nie przekracza progu literackiej rozrywki. Jak celnie zauważył, kilkakrotnie tu przywoływany Uniłowski,

nie sposób mówić o jakiejś rewizji dwudziestowiecznej historii, o spojrzeniu na nią z innej perspektywy. Spekulacje na temat historiozofii Andrzeja Barta byłyby czymś zdecydowanie ponad stan intelektualnego wyposażenia tej prozy<sup>14</sup>.

Ostatecznie bowiem — wróćmy do fabuły — pisarz mówi nam, że z Hitlerem czy bez niego dzieje potoczyłyby się tak samo. W ścisłym finale okazuje się, że na skutek zbiegu szalonych okoliczności (a innych niż szalone w tej powieści nie ma) młody Adolf odgryzł sobie język i mimo że wydaje z siebie tylko nieartykułowane dźwięki, i tak zostaje Führerem, bo przecież to nie on, lecz niemieckie społeczeństwo stworzyło III Rzeszę; nie miało najmniejszego znaczenia, kto stanął na czele zbrodniczego państwa nazistów. Dość skromna to puenta — jeśli przyszyłoby ją skonfrontować z pragnieniami i przyzwyczajeniami miłośników literatury wysokiej. I jednocześnie nad wyraz okazała — jeśli pomyśleć o miłośnikach powieści Roberta Ludluma, Kena Folletta czy Fredericka Forsytha.

Miał tedy rację Marek Zaleski, kiedy pisał, że „powieść Barta, nie pozując na arcydzieło, spełnia z nadmiarem oczekiwania, jakie stawiamy dobrej literaturze popularnej”<sup>15</sup>. Myśl tę wypadałoby uzupełnić uwagą, że przywołane tu stwierdzenie o tyle straciło na aktualności, o ile zmieniły się wyobrażenia na temat dobrej literatury popularnej. Kiedy ukazał się *Pociąg do podróży*, mogło się jeszcze wydawać, że historiograficzna metapowieść (określenie Uniłowskiego wzięte z rozprawy Lindy Hutcheon) ma przed sobą wspaniałą przyszłość, że mówiąc najogólniej, proza rozrywkowa pójdzie właśnie w tym kierunku, że stanie się rozrywką rozumianą jako możliwość rozkoszowania się inteligentnymi konceptami, wyszukаныmi aluzjami i równie wyrafinowanym dowcipem. Tak się chyba nie stało.

Rozpoznanie Zaleskiego — gdyby kolejną, a właściwie równoległą rzecz Bart opublikował pod własnym nazwiskiem — mogłoby się znaleźć w nocie rekomendacyjnej umieszczonej na okładce *Piątego jeźdźcy Apokalipsy*. O tym,

<sup>14</sup> K. UNIŁOWSKI: *Duch czasów...*, s. 67.

<sup>15</sup> M. ZALESKI: *Podróże, które kształcą*. „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 150, s. 12.

że fortel Barta nie został zdemaskowany, była już mowa. Na usprawiedliwienie tych, którzy na sztuczce pisarza się nie poznali, podajmy, że rzecz została starannie „zamaskowana”: na karcie tytułowej widnieje nazwisko tłumacza, na stronie redakcyjnej tytuł francuskiego oryginału, *copyright* zaś przypisano wydawnictwu. Tylko niesamowity przypadek mógł sprawić, że ktoś, mając za sobą lekturę wydanego pół roku wcześniej *Pociągu do podróży*, zapamiętał wzmiankę, iż recepcjonistka z londyńskiego pensjonatu czyta książkę pt. *Piąty jeździec Apokalipsy*, którą narrator charakteryzuje jako „nieudany gniot Paula Scarrona Juniora”<sup>16</sup>. Natomiast sam Paul Scarron, będąc przecie postacią historyczną, pojawia się w *Pociągu*... — jak już zasygnalizowaliśmy — wielokrotnie, co skłoniło Paulinę Małochleb do sformułowania tezy, zgodnie z którą Bart wybrał sobie autora *Opowieści ucieśnej* na patrona. O powinowactwie — oczywiście duchowym, bo przecież nie poetologicznym — ma przesądzać to, iż Scarron

nie znosił literatury sentymentalnej i zwalczał ją, zwłaszcza w odmianie dworskiej. Cały jego dorobek ma charakter krytyczny i satyryczny wobec współczesnych, wiąże się z burleską, fałsyfikatem, podróbką, artystyczną iluzją, czego dowodem jego tekst *Virgile travesti* — parodia *Eneidy*<sup>17</sup>.

Nie polemizując z przywołaną tu tezą (nie ma takiej potrzeby), należy zauważyć, że bardziej znacząca wydaje się identyfikacja ze Scarronem Juniorem — nieporównanie gorszym wzorem, patronem literatury nieudanej, imitatorskiej, tandetnej. Nawiasem mówiąc, wspomniana recepcjonistka czyta — jak chce narrator *Pociągu*... — wyłącznie złą literaturę: kiedy kończy czytać gniota Scarrona Juniora, sięga po książkę Martina Amisa Juniora. Dopisek „Junior” odsyła nas przede wszystkim do naśladownictwa, które — niejako z definicji — naznaczone jest literacką porażką. Oczywiście, zawsze można powiedzieć, że Bart kokietuje pisarską skromnością albo że — najzwyczajniej — wciąga swoich patronów w krąg literackiej zabawy.

*Piąty jeździec Apokalipsy* nie przynosi żadnych rewelacji; nawet fabuła tego utworu nie jest wyszukana. Oto współczesna Ameryka przygotowuje się na nadejście Antychrysta i nieuchronny koniec świata. Władze w Waszyngtonie są przekonane, że Antychryst z wyprzedzeniem pojawił się w naszym świecie (służby specjalne wytypowały trzy takie osoby), a więc jedyną szansą na zapobieżenie zagładzie jest uprzedzająca likwidacja demona. Zadanie zostało powierzone najlepszemu z agentów — niespełnionemu pisarzowi Hurtmanowi, „specjaliście od wszelkich ludzkich ułomności”<sup>18</sup>. W odróżnieniu jednak

<sup>16</sup> A. BART: *Pociąg*..., s. 127.

<sup>17</sup> Zob. P. MAŁOCHLEB: *Iluzja i mistyfikacja*..., s. 233.

<sup>18</sup> P. SCARRON JUNIOR: *Piąty jeździec Apokalipsy*. Montricher 1999, s. 32.

od narratora-bohatera *Pociągu do podróży* to, że ów Hurtman stał się agentem służb specjalnych w odpowiedzi na pisarskie niepowodzenia, nie powoduje żadnych konsekwencji — nie odsyła do refleksji metaliterackiej, tej bowiem warstwy *Piąty jeździec*... został pozbawiony.

Owi trzech podejrzani nie są (nie mogą być) osobami przypadkowymi. Mamy tu zatem wybitnego naukowca (z dziedziny fizyki), natchnionego reżysera filmowego, który właśnie pracuje nad dziełem życia (ekranizacja *Biblii*), oraz wielce wpływowego przywódcę sekty religijnej. W finale powieści okaże się, że te trzy tropy były fałszywe — Antychrystem jest polityk, największy i zarazem najgroźniejszy (właśnie dlatego, że jest politykiem) ze współczesnych „inżynierów dusz”, panów naszego świata. W tym miejscu możemy porzucić fabułę *Piątego jeźdźcy*... i przejść do spraw warsztatowych.

Akcja powieściowa, rozumiana jako przygodowy żywioł, została tu ledwie zarysowana kilkoma kreskami. Chodzi o to, że nie tylko tryb *telling* wyraźnie dominuje nad trybem *showing*; idzie o nadobecność partii dialogowych czy — szerzej — retoryczność opowieści sygnowanej pseudonimem Scarron Junior. Bohaterowie *Piątego jeźdźcy Apokalipsy* przede wszystkim rozmawiają, ale rozmowy te trudno skojarzyć z okazałymi dysputami, w których trakcie postacie przerzucają się starannie dobranymi argumentami. Dialogi, o których tu mowa, zostały bodaj pomyślane jako popisy figur powieściowych; to wypowiedzi nieodmiennie błyskotliwe i dowcipne, skrzące się wyszukaną ironią i co zadziwia najbardziej — nader często pozbawione jakiegokolwiek związku z intrygą. Dajmy dwie próbki:

— Jak ci smakuje sałatka?

— Wyśmienita

— To właściwie są dwie sałatki. Jedną kupiłem w sklepie z prawej strony mojego domu, a drugą w sklepie po lewej stronie. Wiem, że właściciele serdecznie się nienawidzą. Zmieszałem je, doprawiłem po swojemu i tak oto z owocu nienawiści powstał owoc miłości. Poznajesz, co tam jeszcze dodałem?

— Cynamon?<sup>19</sup>

— Miałem znajomego, który sypiał w jednym łóżku z samicą węży. Tak się w tym rozsmakował, że nigdy się nie ożenił.

— Wiele słyszałam o amerykańskim poczuciu humoru. Rzeczywiście jest zgniłe.

— Przecież nie opowiedziałem dowcipu.

— Tak też uważam. Wypijmy za zgodność poglądów<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Tamże, s. 83.

<sup>20</sup> Tamże, s. 122.

Mimo ewidentnych podobieństw fabularnych, z misją ocalenia świata na czele, utwory Barta z 1999 roku wyraźnie się od siebie różnią. Po pierwsze, *Piąty jeździec Apokalipsy* przynosi opowieść bardziej zdyscyplinowaną pod względem kompozycyjnym, choć dygresyjnych inklinacji autorowi nie udało się całkowicie stłumić. Po drugie i chyba ważniejsze, Bart celował, jak się wydaje, w głębsze uzasadnienie, to znaczy zatroszczył się — cały czas mowa o *Piątym jeźdźcu*... — o problemową nadwyżkę. Idzie o dyskurs religijny wmontowany w tę opowieść, rozważaną w tym utworze kwestię odwiecznej walki dobra ze złem czy o dywagacje na temat ludzkiej natury. Rzecz jednak w tym, że ów dyskurs metafizyczno-moralny błąka się po marginesach opowieści, gubi się pośród nieważnych rozmów i dziesiątków afunkcjonalnych motywów, a co istotniejsze — nie wykracza poza ujęcia potoczne bądź zdroworozsądkowe.



*Don Juan* raz jeszcze opiera się na efektownym koncepcie, co dla czytelników *Rien ne va plus* i *Pociągu do podróży*, w chwili kiedy nowa powieść Barta się ukazała, nie mogło być żadnym zaskoczeniem (wymyślne koncepty fabularne to przecież *specialité* naszego autora). Oto we wrześniu 1506 roku umiera król Filip I, zwany Pięknym. Pod wpływem tego wydarzenia jego żona Joanna Kastylijska doznaje pomieszania zmysłów. Po kilkutygodniowym odrętwieniu nakazuje wyjąć trumnę z grobowca, a z trumny — trupa, którego tuli, całuje, traktuje martwego, rozkładającego się króla tak, jakby żył. Wreszcie wyrusza z truchłem w długą podróż do Grenady. Makabryczna wędrówka przez całą Hiszpanię przeciąga się, a wieści o niej wywołują zgorszenie w katolickiej Europie. Tyle autentyczna historia. Powieściowe zaś zmyślenie przedstawia się następująco: papież Juliusz II, zaniepokojony wyczynami królowej Joanny, zleca swojemu najlepszemu człowiekowi do zadań specjalnych, by ten zajął się kłopotliwą sprawą. Powieść otwiera przezabawna scena zorganizowanego w Rzymie castingu, który ma wyłonić zakonnika najbardziej biegłego w sztuce eleganckiej rozmowy z kobietą. W konkursie biorą udział braciszkwowie z rozpustną przeszłością. Wygrywa Juan de Valesco, „cyniczny uwodziciel, obmierzły całemu katolickiemu światu”<sup>21</sup>. Wraz z owym najlepszym papieskim agentem (brat Diego Herrera) dołączy za chwilę do orszaku królowej. Oczywiście, zadanie Don Juana, będące czymś w rodzaju polecenia służbowego, nie polega na tym, że ma on uwieść obłąkaną Joannę. Chodzi o to, żeby pod wpływem rozmów z elokwentnym, czarującym i obeznanym z poezją szlachcicem królowa choć na chwilę porzuciła myśli o zmarłym małżonku.

<sup>21</sup> A. BART: *Don Juan raz jeszcze*. Kraków 2006, s. 18.

I tu niespodzianka — niejako wbrew tytułowi Bart nie odwołuje się do bogatej tradycji literatury donżuańskiej. Poza jedną krótką rozmową z liberytynem Le Ferronem, gospodarzem zamku, w którym zatrzymał się orszak, temat uwodzicielskiej przeszłości Don Juana nie istnieje. Zapewne dlatego, że to zupełnie inny Don Juan, wyrwany z opowieści młodszej o 150 lat (ta klasyczna zrodziła się około roku 1620). Mowa o Miguelu Mañarze, także pochodzącym z Sewilli, łamaczu kobiecych serc, lecz mniej legendarnym niż Juan Tenorio. Bohater Barta — tak jak Mañara — porzuca grzeszne życie, wstępuje do zakonu, służy najciężej chorym, szczerze pokutuje; podejmuje nakazaną mu misję „uwiedzenia” królowej w duchu posłuszeństwa (cudzy-słów konieczny, wszak idzie o uwodzenie ozdobnym słowem).

Na czas misji Don Juan zrzuca tedy habit i wciela się w towarzysza wypraw wojennych zmarłego króla. Stopniowo zyskuje zaufanie i sympatię wdowy, ale z każdą kolejną stroną powieściowa intryga nie tyle nawet się komplikuje, ile rozgałęzia, układa w osobne wątki, z których najważniejszym pozostaje ten składający się na intrygę polityczną. O zadaniu Don Juana prowadzonym przez papieskiego agenta już wspomnieliśmy (Rzym nie chce skandalu). Czegoś przeciwnego chcą hiszpańscy inkwizytorzy: Joanna ma być uznana za szaloną, bo wówczas jej ojciec Ferdynand II osadzi na tronie sześciolatniego syna obłąkanej królowej, a sam ogłosi się regentem. Jeszcze czego innego chce angielski poseł, który dołączył do orszaku: pragnie skłonić Joannę do poślubienia Henryka VII, co spowoduje, że Anglia stanie się potęgą. Z intrygą polityczną efektownie zazębiają się i nawzajem oświeclają wątki sensacyjne, kryminalne i awanturnicze; nie zabrakło też wątku miłosnego. Do orszaku królowej dołączyła wszak szlachetna i piękna Maria. Mogła to zrobić tylko w męskim przebraniu, ponieważ Joanna Szalona, zazdrosna o martwego męża, zażyczyła sobie, by na trasie wędrówki nie pojawiły się żadne kobiety. Maria od pierwszego wejrzenia zakochała się w Don Juanie.

Najważniejsze pytanie brzmi oczywiście: jaką problematykę podsunął nam pisarz do przemyślenia?. W pierwszej kolejności zwraca uwagę to, że liczne dysputy, jakie bohaterowie prowadzą na kartach *Don Juana raz jeszcze*, mimo że osadzone w realiach z początku XVI wieku, brzmią bardzo aktualnie. Mamy tu na przykład konfrontację dwóch wizji Kościoła katolickiego. Rzecznikiem nurtu liberalnego jest brat Diego, człowiek papieża. Po drugiej stronie staje inkwizytor Quint, entuzjasta rozwiązań siłowych; można w tym usłyszeć, choć wcale nie trzeba, echa żywego, polskiego sporu, kryptonimowanego jako spór między „kościółem łagiewnickim” i „kościółem toruńskim”. Ponadto rzecz dzieje się w Hiszpanii w ciekawym momencie dziejowym — świeżymi, żywo dyskutowanymi sprawami są takie wydarzenia, jak wypędzenie Żydów, rozgromienie Maurów, krwawe wyczyny Torquemady. Bohaterowie powieści wielokrotnie sprzecząją się o te sprawy, a pisarz dokłada starań, by kontrowersjom tym przydać aktualności.



Pożywny myślowo jest także krąg znaczeń odnoszący się do osobistego dramatu tytułowego bohatera. Jako posłuszny zakonnik, robi raz jeszcze to, z czym zerwał i co napawa go obrzydzeniem: zdobywa przychyłość kobiety, używając gładkiej mowy, czarując słowem. Don Juan, tak jak Filip, jest trupem<sup>22</sup>, tyle że żywym. Nienawidzi swej burzliwej przeszłości, lecz nie dlatego, że pojawił nagle sens VI przykazania, ale dlatego, że jest zawstydzony znikomością swoich czynów. Znajomy bohatera z dawnych czasów, wspomniany Le Ferron, przekonuje go, że nie ma racji:

Tylko mi nie mów, proszę, że nie jesteś dumny ze swojej przeszłości. [...] Pamiętaj, co dałeś tamtym kobietom. Czy ktokolwiek tak do nich przemawiał? Czy wcześniej lub potem zaznały podobnego traktowania? Byłeś ich dobroczyńcą, a co za to otrzymałeś? Obmowę. Czy wiesz, że złe języki wysłały cię do klasztoru, a te naprawdę jadowite uśmierciły nawet? Zawistnicy posunęli się do tego, że rozprowadali, iż kazałeś się pochować na gościńcu, aby deptano po twoich kościach<sup>23</sup>.

Dwuznacznością naznaczona jest także pokuta, jaką zadał sobie Don Juan. Diego Herrera, jego opiekun, a właściwie przełożony (w trakcie misji), kwestionuje religijny sens pokuty; liczy się tylko jej społeczna czy raczej polityczna użyteczność („w pokucie nie tyle liczy się własne udręczenie, ile raczej korzyść z niej dla pobożnego świata, do którego przystąpił grzesznik”<sup>24</sup>). Jedni — jak Le Ferron — w ogóle nie dostrzegają sensu zwrotu, jaki dokonał się w biografii głównego bohatera, drudzy — jak brat Diego — są przekonani, że skruszeni grzesznicy pojawiają się tylko po to, żeby ich wykorzystać.

Interesujący trop interpretacyjny zarysował Artur Madaliński, który wysnuł przypuszczenie, że w powieści tej Bart przeprowadził „krytykę dyskursu patriarchalnego”. Warto przyjrzeć się tym argumentom:

Spójrzmy na mężczyzn, zaludniających karty powieści — wszyscy są niewolnikami idei bądź zwykłymi frustratami, ale gorliwość, z którą wcielają w życie swoje plany, sprawia, że przypominają opętane dziwnymi obsesjami marionetki. Oczywiście, kostium historyczny, którym posłużył się pisarz, tłumaczy nieco te groteskowe manipulacje, ale wyłącznie w warstwie naskórkowej: anachronizmem (uzasadnionym, rzecz jasna, ze względu na konwencję gatunkową) jest dzisiaj scena pojedynku, ale już nie fakt, że najbardziej „po męsku” zachowała się w nim kobieta. Córką margrabiego Gonsalvo jest w powieści Barta

<sup>22</sup> „Mówiłem już. Jestem trupem” (tamże, s. 291) — to reakcja Don Juana na miłosne wyznanie Marii.

<sup>23</sup> Tamże, s. 203.

<sup>24</sup> Tamże, s. 149.

postacią emblematyczną — ukrywa swą kobiecość, lecz jako jedyna wypowiada otwarcie własne myśli i zachowuje się honorowo.

Bart pokazuje, jak schematycznie postrzegamy nasze społeczne role, jak dalece wzorce naszych zachowań implikowane są kulturowymi stereotypami i jak trwałe jest myślenie w paradygmacie patriarchalnym. Królowa Joanna — świadoma przecież zdrad, których za życia dopuszczał się Filip — demonstracyjnie okazuje mężowi miłość do (bardzo dosłownie tu rozumianej) grobowej deski. Czyż nie brzmi to znajomo? Czy kobiety ciągle nie podlegają tego typu opresyjnemu ciśnieniu?<sup>25</sup>.

Wypada się również odnieść do warstwy metatekstowej tej powieści. Narrator wielokrotnie komentuje, zazwyczaj dowcipnie, nie tyle rozwój wydarzeń, ile technologię pisarską, ujawnia wykorzystane źródła historyczne, a tam, gdzie mu wygodnie, zasłania się niewiedzą lub niepamięcią. Ten ostatni chwyt niejako zmienia zakończenie powieści. Rzecz bowiem kończy się happy endem: królowa zostaje wyrwana z obłądu. Może i Don Juan przestać być żywym trupem, może przebudzi go miłość Marii, może na starość stanie się zdeklarowanym monogamistą. Jednak opowiadacz mnoży tu wątpliwości i podpowiada, że jeśli nawet ów finał jest pogodny, to nie powinniśmy zapominać, że przede wszystkim jest papierowy, choć lepiej powiedzieć: literacki. Szerzej rzecz ujmując, ostentacyjna literackość tej powieści przechodzi tu i ówdzie w radykalną estetyzację, odsyłającą do rozlicznych matryc i schematów literatury „płaszczka i szpady” (Dumas, Sienkiewicz i wielu innych). „Skutek tej reprodukcji schematów jest taki, że Bart w pewnej mierze pominął przywołaną epokę na rzecz kolorowej fantazji na jej temat”<sup>26</sup>. Broniąc autora przed tym zarzutem, wolno chyba zawołać: ale jak pięknie zdradza (przywołaną epokę)! Na szczęście wyłącznie na poziomie fabularnym, bo jeśli przyjrzeć się płaszczyźnie stylistycznej, to poważniejszych dowodów zdrady brak. Nienaganny styl tej prozy, język pozbawiony najmniejszych chropowatości, który w partiach dialogowych brzmi jak dziewiętnastowieczny, tylko odrobinę uwspółcześniony przekład *Rękopisu znalezionego w Saragossie* — to nie są byle jakie atrybuty.



Andrzej Bart zerwał wreszcie ze zgubnym dla własnych interesów pisarskich rytmem pracy — *Fabryka muchołapek* ukazała się dwa lata po wydaniu dość życzliwie przyjętego *Don Juana raz jeszcze*. Okazało się coś jeszcze — powieść ta zaskoczyła pierwszych czytelników. Oto Bart — urodzony ironista,

<sup>25</sup> A. MADALIŃSKI: *Ostatnia szarża Don Juana*. „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 12, s. 11.

<sup>26</sup> T. MIZERKIEWICZ: *Nowożytność przekłeta i kolorowa*. W: TEGOŻ: *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce*. Kraków 2013, s. 215.

wirtuoz stylu, epicki uwodziciel o niepokromionej wyobraźni — sięgnął po tematykę, o której mało powiedzieć, że jest poważna. Tym razem bowiem autor *Rien...* nawiązał do dramatycznych zdarzeń z lat okupacji hitlerowskiej; konkretnie — przywołał kontrowersyjną postać Chaima Mordechaja Rumkowskiego, przewodniczącego Judenratu w łódzkim getcie. Literacki sąd nad tą postacią stanowi główny wątek *Fabryki muchołapek*.

Po latach, jakie minęły od premiery *Fabryki...* — jeśli wolno zacząć te rozważania od końca — wypadłoby zadać pytanie, czy powieść z 2008 roku stanowiła — jak chciała jedna z badaczek — punkt zwrotny w karierze naszego pisarza, czy rzeczywiście utwór ten „przestawił prozę Barta z bocznic na główny tor”<sup>27</sup>. Należy wątpić — przełom nastąpił rok później za sprawą *Rewersu*, o czym jeszcze będzie mowa. Skąd jednak wzięła się myśl o przełomie? Ano z prostej implikacji — to tematyka Zagłady, w wyobrażeniu przywołanej badaczki, przesuwając wypowiedź literacką ku górze, przedstawia ją z bocznego toru na główny trakt. Premia za podjęcie tematu? Być może taki bonus miałby uzasadnienie, ale tylko wówczas, gdyby *Fabryka muchołapek* — tak jak wcześniej na przykład *Tworki* Marka Bieńczyka — została uznana za wystąpienie odnowicielskie w obrębie współczesnej polskiej prozy dotyczącej holokaustu, a tak się chyba nie stało<sup>28</sup>.

Zrekonstruujmy króciutko fabułę. We wrocławskim mieszkaniu pisarza, którego Bart obdarzył własnymi rysami, zjawia się tajemniczy wysłannik z zaświatów. Skłania powieściowego Barta, by ten udał się do Łodzi i zdał relację z osobliwego procesu. Na ławie oskarżonych zasiada Rumkowski, świadkami są współpracownicy Prezesa (tak się najczęściej o nim mówi), a także ci, którzy już po wojnie wypowiadali się na temat jego działalności (między innymi przybyłe z Ameryki Hannah Arendt, Lucille Eichengreen). Jednym ze świadków obrony jest Janusz Korczak. Ławę przysięgłych wypełniają osoby reprezentujące zwykłych mieszkańców Lizmannstadt Ghetto. To oni — zgładzeni w Chełmnie nad Nerem i w innych obozach — mają rozstrzygnąć, czy Rumkowski był zdrajcą i kanalią, czy też postacią tragiczną, której należy się zrozumienie. Dochodzi do zderzenia wszystkich możliwych argumentów. Bart włożył w usta uczestników procesu rozbieżne opinie, również te, które przemawiają na korzyść Rumkowskiego. Na przykład argument, że gdyby Sowietnicy nie zatrzymali ofensywy na Wiśle, działalność Chaima Groźnego (to jedno z jego przezwisk) mogłaby się przyczynić do ocalenia 70 tysięcy łódzkich Żydów, a on sam stałby się bohaterem, któremu

<sup>27</sup> M. CUBER: *All exclusive. Retrorynek w „Fabryce muchołapek” i „Rewersie” Andrzeja Barta*. „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1–2, s. 244.

<sup>28</sup> Z jakich powodów — o tym najobszerniej i bodaj przekonująco napisała Krystyna PIETRZYCH w rozprawie *(Post)pamięć Holocaustu — (meta)tekst a etyka. „Fabryka muchołapek” Andrzeja Barta a „Byłam sekretarką Rumkowskiego” Elżbiety Cherezińskiej*. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. T. 1. Red. Z. ANDRES, J. PASTERSKI. Rzeszów 2010.

stawiano by pomniki. Owszem, niezwykle sprawnie zarządzane niewolnicze państwo-przedsiębiorstwo Rumkowskiego przetrwało do sierpnia 1944 roku, ale trudno udowodnić, że ktokolwiek zawdzięcza Prezesowi ocalenie.

Nie sposób oznajmić, że Bart broni Rumkowskiego przed czarną legendą, która tkwi w polsko-żydowskiej świadomości historycznej, choć polemizuję z jej najbardziej niedorzecznymi składnikami, jak choćby z ponurą anegdotą, że „król” łódzkiego getta wyruszył wraz z rodziną do Auschwitz wygodną salonką. Wydaje się, że najbliższe Bartowi jest stanowisko Prima Leviego, który pisał o Rumkowskim z pogardą i ze współczuciem, akcentując złożoność tej postaci (renegat, współnik prześladowców i zarazem samozwańczy mesjasz pełen dobrych chęci)<sup>29</sup>. Na kartach powieści mówi się wprost o winie Prezesa i potrzebie wymierzenia mu kary, tyle że proces nie jest rzeczywisty, należy do fikcji literackiej. Nie powinna nas tedy dziwić ostateczna, niezobowiązująca decyzja trybunału:

Trzeba [...] surowo ukarać próżność, która pozwoliła mu uwierzyć we własną wyjątkowość. Trzeba było wybić mu z głowy fałszywe przekonanie, że był dobrym, opiekuńczym Żydem, bo był tylko nadętym głupcem. [...] Niechże naszą karą będzie wieczne zapamiętanie go takim, jakim był!<sup>30</sup>.

Megalomania i głupota to cała wina Rumkowskiego, a pamięć o jego czynach — jedyna sprawiedliwa kara. To niezwykle istotna konkluzja. Bart nie napisał powieści historycznej ani biograficznej, nie wszedł w rolę „poszukiwacza” prawdy o Rumkowskim. Owa prawda ma przecież status obiektywnej, można ją wydobyć z setek książek i opracowań, jakie napisano o Prezesie i jego przedziwnym „królestwie”. Więcej nawet — niezwykła postać Rumkowskiego wydaje się tu pretekstem pozwalającym snuć zupełnie inną opowieść.

Powieściowy Bart nie tylko relacjonuje proces, ale i odbywa na poły realny, na poły widmowy spacer po dzisiejszej Łodzi. Towarzyszy mu Dora, piękna Żydówka rodem z Pragi, która została osadzona przez hitlerowców w łódzkim getcie i po czasie wysłana do obozu zagłady. Na kartach powieści pojawiają się też siostry Franza Kafki, którym Niemcy zgotowali ten sam los. Zamyśl pisarza jest szerszy — przypomina on o Żydach z Czech, Austrii, Niemiec i z Luksemburga, którzy zostali uwięzieni w jego mieście, a wśród których nie brakowało osób wybitnych, uczonych i artystów. Z tą samą czułością przywoływane są ślady przedwojennej obecności łódzkich Żydów.

Wędrowka Dory i pisarza ma nie tylko głęboki sens etyczny (niezgoda na nieobecność, próba przerzucenia pomostu nad dziesięcioleciami), ale i fa-

<sup>29</sup> Zob. P. LEVI: *Pogrążeni i ocaleni*. Przeł. S. KASPRZYŚIAK. Kraków 2007.

<sup>30</sup> A. BART: *Fabryka muchotapek*. Warszawa 2008, s. 251.

bularny. Tych dwoje to przewodnicy po nieznanym świecie: Dora oprowadza pisarza po dawnym getcie, pokazuje mu „swoją” Łódź<sup>31</sup>, powieściowy pisarz rewanżuje się jak gdyby tym samym: opowiada widmowej dziewczynie o współczesnym mieście, ale zawsze z jego historią w tle. Opowiada w sposób szczególny — tak, żeby Dora mogła poczuć się dumna z kultury artystycznej i materialnej tworzonej przez łódzkich Żydów. W tym się wyraża oryginalność ujęcia — to nie jest spacer po Łodzi jako cmentarzu, to afirmatywna, wolna od lamentów wędrówka po mieście, które Andrzej Bart autentycznie kocha, między innymi dlatego, że dobrze wie, co się w jego murach zdarzyło w pierwszej połowie lat 40. XX wieku. Przy okazji dodajmy, że autor *Rien ne va plus* napisał pierwszą w swym dorobku powieść, w której pojawia się autobiograficzny bohater. I bez wątpienia książkę najbardziej osobistą z dotychczasowych<sup>32</sup>.



Wyreżyserowany przez Borysa Lankosza *Rewers*, oparty na scenariuszu Andrzeja Barta, zdobył w 2009 roku Złote Lwy, nagrodę główną Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni. Krytycy filmowi zachwyceni obrazem Lankosza zgodnie podkreślali, że o klasie *Rewersu* w dużej mierze przesądziła świetna podstawa literacka. Na naszego autora spadł tedy deszcz pochwał i nagród (najważniejsze to: Nagroda Filmowa „Orzeł” w kategorii „najlepszy scenariusz”, Złota Kaczka miesięcznika „Film” dla najlepszego scenarzysty w sezonie 2009/2010). I to jest właśnie ów moment przełomowy, choć z punktu widzenia aspiracji literackich dość kłopotliwy, dwuznaczny. Wszak w *Barcie* rozpoznano niezrównanego rzemieślnika (tylko rzemieślnika), a jego talentowi — niejako z konieczności — nadano charakter pomocniczy (to jego wyjątkowe pióro powinno służyć filmowi, nie zaś odwrotnie). Tak czy owak, w końcu roku 2009 i w pierwszych miesiącach roku następnego dane było naszemu autorowi rozkoszować się chwilą sławy.

Mówmy jednak o książce, której autor nadał podtytuł *Nowela filmowa*; całkiem zasadnie, bo też *Rewers*... ma wiele cech charakterystycznych dla scenopisu (składnię opartą na równoważnikach zdań, filmową strukturę itp.). Utwór ten — o czym była już mowa — jest rozwinięciem jednego z wątków *Rien ne va plus*. Chodzi o historię Bożeny, starej panny, pracownicy wydaw-

<sup>31</sup> Próbką wzięta z narracji „przewodniczki” Dory: „Tu mieszkał pan Cichocki... Poznałem po kłamce. Taki był dobry, że chociaż sam umierał z głodu, to jeszcze zanościł jedzenie dziecku, które Peichelowie ukrywali w piwnicy. W czasie wywózki schował się w skrzyni na węgiel. Powinny być na niej jeszcze dziury po kulach...”. Tamże, s. 132.

<sup>32</sup> O tym, jak głęboko weszła w jego świadomość sprawa Rumkowskiego, między innymi pod wpływem wielu rozmów z ocalałcami z łódzkiego getta, mówi pisarz w rozmowie z Pawłem Smoleńskim. Zob. [http://wyborcza.pl/1,75475,6067674,Rozmowa\\_z\\_An-drzejem\\_Bartem.html](http://wyborcza.pl/1,75475,6067674,Rozmowa_z_An-drzejem_Bartem.html) (dostęp: 12.01.2015).

nictwa, zafascynowanej swoim dyrektorem i poetą Marcellem, którego tomik poetycki z oddaniem redaguje. Listę wspólnych motywów można by wydłużyć, ale bez wątpienia najważniejszym z nich jest połykanie złotej monety (w *Rien...* pięciorubłówki, w *Rewersie* jednodolarówki) z lęku przed komunistyczną władzą. Trzeba koniecznie dopowiedzieć, że nie chodzi tu o proste rozwinięcie, lecz o przekształcenie w pewnej mierze polemiczne, mające cechy palinodii. *Rewers...* otwiera bowiem „oświadczenie” głównej bohaterki Sabiny, która powiada, że nie zgadza się z rozstrzygnięciem fabularnym zawartym w *Rien ne va plus* (tam autor kazał jej popełnić samobójstwo), a ponadto wcale nie ma na imię Bożena<sup>33</sup>. Ale prosta zmiana losu bohaterki (nie tragiczna śmierć, lecz długie i udane życie, nie kapitulacja przed złem, lecz walka o godność) to tylko jeden, wcale nie najważniejszy, sens tytułowego „odwrócenia” (słowo „rewers” pochodzi od łacińskiego *reversus*, czyli „odwrócony”).

Odwracana jest przede wszystkim opowieść o Polsce doby stalinizmu (akcja utworu rozgrywa się w latach 1952–1953; są w nią też wplecione sceny całkiem współczesne); odwracana w sposób nieoczywisty. Bo przecież nie chodzi Bartowi o zastąpienie martyrologii sielanką. Autor *Fabryki muchołapek* — jak zawsze — delikatnie ironizuje, poszukuje niestandardowych rozwiązań, a tu — konkretnie — pokazuje, że opowieść o tamtych upiornych latach nie musi być wcale czarno-biała, a więc w prymitywny sposób oskarżycielska. Do tych uwag za chwilę przyjdzie powrócić, najpierw jednak kwestia, jak się wydaje, ważniejsza.

Ambicją duetu twórczego Lankosz—Bart było zerwanie z dominującą estetyką i moralistyką obrazu „o tamtych latach”. Wystarczy na chwilę zamknąć oczy i przypomnieć sobie zrealizowane po 1989 roku fabuły o wczesnym PRL-u, wszystkie niezawodnie utopione w szarych barwach, jakby celowo niedoświetlone, mroczne i „przyciężkawe” (zwłaszcza w płaszczyźnie ideowo-moralnej). Twórcy tych obrazów chcieli nas zapewne przekonać, że bierutowsko-gomułkowska szarżyzna wcale nie jest metaforą. Tymczasem filmowy *Rewers...* to rzecz nawiązująca tyleż do zmysłu ironicznego Andrzeja Munka, co do filmowej wyobraźni braci Cohenów. Tak pojęte odwrócenie rymuje się jakoś z operatorskim pojęciem *reverse angle*, co po polsku oddaje się jako „przeciwległy punkt widzenia”.

W trakcie pierwszej lektury rzuca się w oczy błahość tej opowieści, jej operetkowość. Oto mamy trzy kobiety: babcię, matkę i córkę. Ta ostatnia — wspomniana Sabina — dobiega trzydziestki, pracuje jako redaktorka działu poetyckiego w Domu Wydawniczym „Nowina”. Jest jeszcze młodszy brat — socrealistyczny malarz, który z powodzeniem znajduje dla siebie miejsce w nowej rzeczywistości. To rodzina wysadzona z siodła, jak cała, mówiąc

<sup>33</sup> Zob. A. BART: *Rewers. Nowela filmowa*. Warszawa 2009, s. 5.



językiem tamtej epoki, burżuazja, żyjąca wspomnieniami przedwojennej świetności i rozpamiętująca krzywdę, jaką wyrządziła znienawidzona władza (między innymi znacjonalizowała prywatną aptekę). Ale centralnym problemem nie jest wcale strach przed szykanami, upokorzenie czy bieda. Główna kwestia to staropanieństwo Sabiny<sup>34</sup>. W domu trzech kobiet (brat mieszka w swojej pracowni) ciągle pojawiają się nowi adoratorzy, lecz ten, którego bohaterka sama wybrała, okazuje się — w kluczowej i najlepiej rozpisanej scenie — skończonym łajdakiem. Nie chodzi nawet o to, że jest ubekiem proponującym Sabinie małżeństwo w zamian za donoszenie na jej szefa, którego ta wielbi i ma za najszlachetniejszego człowieka na Ziemi. Jest kreaturą udającą miłość, żerującą na kobiecym oddaniu i wrażliwości. Musi zginąć — ku entuzjazmowi dwu pozostałych kobiet i z błogosławieństwem brata. Ową zbrodnię, jak bodaj wszystko w *Rewersie...*, należy rozumieć jako zdarzenie symboliczne<sup>35</sup>. Bart powiada coś takiego: żyjąc w tamtej rzeczywistości, można było pokornie znosić przeróżne zniewagi. Ale istniała też granica — była nią godność, pojmowana jednak czysto prywatnie. Ten, który chciał ją odebrać Sabinie (jako kobiecie, podmiotowi — by tak rzec — intymnemu), skończył marnie.

We wspomnianej kluczowej scenie (miłosne zbliżenie Sabiny i Bronisława oraz późniejsza wymiana zdań między nimi) pojawia się jeden z ważniejszych motywów tej opowieści. Idzie o wspomnianą złotą monetę, rodzinną pamiątkę. Na rewersie tej dziewiętnastowiecznej dolarówki — co ważne — widnieje słowo „liberty”. Matka Sabiny powodowana lękiem przed nową władzą postanawia zastosować się do dekretu nakazującego здаwanie złota i waluty. Córka teje ma pomysł na ocalenie dolarówki: przechowuje ją

<sup>34</sup> „Trzy miłe panie, dla których rodzina jest najważniejsza, wiedzą, że w rodzinie z kolei najcenniejszy i najważniejszy jest mężczyzna, może być nieużywany jak wazon z kryształu za szybką, ale musi być” — ironizuje Bożena KEFF w szkicu „*Rewers*” Borysa Lankosza, czyli chłop, diabeł, wice-Żyd. (W: *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*. Red. A. WIŚNIEWSKA, P. MARECKI. Warszawa 2010, s. 254). Przy okazji warto odnotować, że cytowany tu tekst Bożeny Keff przynosi najbardziej druzgocącą analizę filmu Lankosza, który został oceniony jako ideologicznie niesłuszny, zwłaszcza w aspekcie klasowym.

<sup>35</sup> Zygmunt MIŁOSZEWSKI nie zechciał tego uczynić. W swojej powieści (*Gniew*. Warszawa 2014) umieścił taką oto zaczepkę włożoną w usta eksperta medycyny sądowej: „Oglądał pan *Rewers* Lankosza? Janda rozpuszcza tam Dorocińskiego w kwasie solnym, czyli po naszymu chlorowodorowym. A potem kosteczki grzebie w mieście. Postarali się jak zwykle scenarzyści w polskim filmie, ponieważ kwas rozpuszcza wszystko, z kośćmi włącznie” (s. 99). Miłoszewski zignorował fundamentalny fakt, że Sabina (nie jej matka, grana przez Krystynę Jandę) wrzuca kości, które zostały po rozpuszczeniu w kwasie ciała Bronka, do wykopu pod wznoszony właśnie gmach Pałacu Kultury i Nauki, a więc składa je w miejscu symbolicznym, gdzie później — już po wybudowaniu Pałacu — co roku w Święto Zmarłych zapala świeczkę. Nierozpuszczone kości to po prostu fabularna konieczność motywowana symbolicznie.

w sobie. Momentem zwrotnym jest chwila, kiedy ubek Bronisław powiada, zwracając się do głównej bohaterki: „Czy wiesz, Sabinko, jaka kara grozi za przechowywanie złota? Tym bardziej, że bez trudu można udowodnić premedytację? Myślałaś, że kiszka stolcowa pomoże oszukać ci społeczeństwo?”<sup>36</sup>.

Sabina wie, że kochanek nie mógł znać jej sekretu, błyskawicznie orientuje się, że ma do czynienia z wysłannikiem sił ciemności. Kogoś takiego (diabła? demona?), mimo że posiada legitymację Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego i służbowy pistolet, można, a nawet należy unicestwić bez wahania, co też czyni, znajdując — o czym była już mowa — zrozumienie w oczach najbliższych.

W obrębie fabuły pojęcie odwrócenia ma jeszcze jedno zastosowanie. Oto z jednorazowego aktu miłosnego poczęte zostało dziecko. Widzimy tedy dojrzałego syna Sabiny, jak ten całkiem współcześnie odwiedza starą matkę w Warszawie (na co dzień mieszka w USA). Przybywa w odwiedziny ze swoim facetem, który szczerze zazdrości swemu partnerowi... bohaterskiego ojca, jest dumny ze swojego „teścia”. Okazało się bowiem, że Sabina stworzyła martyrologiczną legendę Bronisława — miał on być ofiarą stalinowskich siepaczy. Co to może znaczyć (oczywiście, w ujęciu metaforycznym)? Chyba to, że opowieść „o tamtych latach” zawsze jest interesowna i sprofilowana, że „tamta epoka” — jak każda — podlega przeróżnym przekształceniom, by nie rzec: manipulacjom. Bart przypomina elementarną prawdę, że ważniejsze od tego, co jest przedstawiane (jako opowieść o historii), jest to, kto opowiada i co chce osiągnąć.



Po tym, jak w Andrzeju Barcie rozpoznano znakomitego pisarza filmowego, jego aktualny wydawca (oficyna W.A.B.) zatroszczył się o podtrzymanie — mówiąc nieelegancko — cenionej marki w obiegu. Po roku od opublikowania *Rewersu*... ukazuje się trzecie wydanie *Rien ne va plus*, mimo że nakład poprzedniej edycji (2005) nie został wyczerpany, trzy lata później dostajemy kolejną nowelę filmową naszego autora. Tym razem do upowieściowanego scenariusza (wydawca przedstawiał *Bezdech* jako powieść) zostały dołączone autokomentarze w formie bloków wyodrębnionych osobną czcionką; bloki te wcinają się w materię fabularną i podpadają pod ni to zapiski dziennikowe, ni to notatki warsztatowe reżysera i scenarzysty w jednej osobie. Z lektury tych zapisków można wydobyć informacje nie tylko o genezie i losach przedsięwzięcia filmowego zatytułowanego *Bezdech*, ale i o pechu, który przesładował ów projekt — zaakcentujmy: prymarnie filmowy, bo też literacka wersja *Bezdechu* ma postać osobliwej „dokumentacji” utrwalającej

<sup>36</sup> A. BART: *Rewers...*, s. 116–117.

działania scenarzysty i reżysera, swoistego „sprawozdania” z innego (tu: filmowego) obszaru aktywności artystycznej. Garść wyimków pozwoli się zorientować w charakterze tych zapisków:

26 października 2012 roku. Z telefonu, który zastaje mnie w Paryżu, dowiaduję się, że jest przyzwolenie, aby w Teatrze TV jeszcze w tym roku zrobić *Bezdech*. Można mieć nadzieję, że ten piętnastoletni scenariusz nie całkiem szczególnie w niepamięci<sup>37</sup>.

Jestem ostatnim, który by lubił mówić o czymś takim jak pech, jednak historia *Bezdechu* pozwala się nad sobą poużalać. Napisałem go w 1999 roku, chcąc formą trochę namieszać w ówczesnym truposzu polskiego kina<sup>38</sup>.

*Bezdech* miał kosztować grosze i na długo przed oskarową *Inwazją barbarzyńców* Arcanda opowiadać inaczej o czymś, co prędzej czy później czeka każdego z nas. [...] Niestety, nie było wtedy Instytutu Sztuki Filmowej, a ówczesna Agencja Filmowa zawiadomiła mnie, że nie jest zainteresowana tanim filmem<sup>39</sup>.

Zanim zarysowała się możliwość zrealizowania *Bezdechu* w Teatrze Telewizji, Bart próbował na różne sposoby ratować napisany przez siebie scenariusz; w desperacji przerobił go nawet na słuchowisko dla Teatru Polskiego Radia. Sama zaś teatralizacja utworu, choć wzbogacona środkami filmowymi (kilka epizodów nakręconych w plenerach), nie usatysfakcjonowała naszego autora, toteż „gorzkie żale” rozciągnięte zostały także na czas realizacji teatralno-telewizyjnego *Bezdechu*. Najbardziej przejmujący akord tego lamentu brzmi:

Najsmutniejsze jest dotknięcie w sztuce czegoś, co daje nadzieję na ciąg dalszy, a potem niespełnienie tejże nadziei. Przede wszystkim wobec siebie. Czy nie lepiej być człowiekiem niezbyt utalentowanym, ale z tupetem i ambicjami? Taki do końca życia może rozpowiadać, co to by zrobił, gdyby tylko nie wrogowie przeciwko niemu sprzysiężeni, albo i zmusić słabszych na umyśle, aby podziwiali jego mierność<sup>40</sup>.

Zdania poprzedzające ten cytat odnoszą się do „złamanej” kariery Henryka Kluby, który po udanym, wielce obiecującym debiucie fabularnym (*Chudy i inni*, 1966) poświęcił się dydaktyce, poniekąd zdradzając swoje artystyczne powołanie. Ale uogólnienie, które po tych zdaniach następuje, z powo-

<sup>37</sup> A. BART: *Bezdech*. Warszawa 2013, s. 11.

<sup>38</sup> Tamże, s. 87.

<sup>39</sup> Tamże, s. 88.

<sup>40</sup> Tamże, s. 80.

niem można odnieść do naszego twórcy. Nigdy wcześniej nie napisał tak wiele i tak otwarcie o własnym położeniu i samopoczuciu. I to tę opowieść — poboczną, wtrąconą, autorefleksyjną — skłonni bylibyśmy uznać za najcenniejszy składnik *Bezdechu*. A co z opowieścią główną?

Trudno ją uznać za porywającą czy choćby interesującą. Oto w Łodzi — jesteśmy mniej więcej w połowie lat 90. ubiegłego wieku — po długich latach nieobecności w kraju pojawia się Jerzy, reżyser filmowy, który w Ameryce zrobił zawrotną karierę. Na łódzkiej ulicy (wkrótce akcja przeniesie się do Warszawy) spotyka znajomego z przeszłości, to samo przytrafia mu się w Grand Hotelu, później sam zaczyna odwiedzać starych przyjaciół — zaczyna od Tomasza, kiedyś wziętego pisarza, dziś autora upadłego, alkoholika. Spotkane lub odszukane przez Jerzego osoby reagują na jego obecność entuzjastycznie, nade wszystko zazdroszczą mu światowej kariery, po cichu liczą też na jego wsparcie. Tymczasem bohater wyjawia cel swojej wizyty w kraju — jest śmiertelnie chory, przybył po to, żeby się pożegnać z ważnymi w jego biografii osobami; na tej liście znaleźli się — obok Tomasza — dawna miłość Jerzego, syn, z którym nie miał kontaktu, dawny mentor (filozof), wreszcie Lucjan, reżyser, który kiedyś nie tylko konkurował z Jerzym, lecz także na niego donosił.

Najpewniej dlatego, że autor kazał swoim bohaterom odegrać — jeśli wolno tak powiedzieć — „graniczność” zespoloną z „ostatecznością” (ostatnie rozmowy w chwili granicznej), dialogi wypadły dość sztucznie i nieprzekonująco; bodaj najsztuczniej przedstawia się pretensjonalna w gruncie rzeczy rozmowa z filozofem (epizod oznaczony w tekście jako *Oxford by night*). Przy tym ostatnim rozmówcy warto się zatrzymać. W autokomentarzu czytamy: „W filmie, który miał kiedyś powstać, filozofa, czyli siebie, zgodził się przedstawić sam Leszek Kołakowski. Mieliśmy to nagrywać w jego oksfordzkim domku. Mistrz nie lekceważył żadnej możliwości zwrócenia się do ludzi z czymś mądrym”<sup>41</sup>.

W innych miejscach Bart szeroko informuje, kto był planowany do odegrania tej czy innej roli, kogo się nie udało, a kogo ostatecznie udało się pozyskać. O wszystkich innych aspektach pracy reżyserskiej pisze w trybie skargi bądź ubolewania, jedyny wyjątek czyniąc dla — trzeba przyznać — imponującej obsady aktorskiej, którą jest zachwycony. Ów entuzjazm — dodajmy — zrymował się z rekomendacją producenta: „[...] autorski spektakl Andrzeja Barta, z Bogusławem Lindą w roli głównej i ze specjalnym udziałem Tadeusza Konwickiego”<sup>42</sup>. We wszystkich komentarzach, jakie opublikowano po wyemitowaniu przez Teatr Telewizji *Bezdechu*, dostrzec można tę samą

<sup>41</sup> Tamże, s. 28.

<sup>42</sup> Zob. [http://www.teatrtelewizji.tv.pl/teatr\\_tv/aktualnosci/artikul/bezdech\\_12639864/](http://www.teatrtelewizji.tv.pl/teatr_tv/aktualnosci/artikul/bezdech_12639864/) (dostęp: 12.01.2015).

ekscytację — zachwyt personelem aktorskim<sup>43</sup> i migawkową (nie więcej niż minuta) obecnością na ekranie Tadeusza Konwickiego. Ostatecznie więc całe przedsięwzięcie — na poziomie odbioru — zostało zredukowane do ekscytowania się gwiazdozbiorem. Można też przyjąć, że miałość opowieści Barta zbyt uprzejmym milczeniem. Uwaga ta dotyczy zwłaszcza literackiej wersji *Bezdechu*, utworu nade wszystko spóźnionego, jeśli oczywiście przyjmiemy, że głównym zamierzeniem autora było sportretowanie polskiej inteligencji cierpiącej na syndrom niespełnienia. Nie można wykluczyć, że temat ten w chwili powstania scenariusza (rok 1999) miał w sobie — jeszcze miał — pewien potencjał, czternaście lat później raczej był go pozbawiony. Ale nie wszystko stracone — zamiast portretu zbiorowego (na portrecie inteligencja polska) dostaliśmy autoportret filmowca i pisarza, któremu cały czas śnią się wzgórza Hollywood.

## Andrzej Bart

Pisarz, scenarzysta, reżyser

Urodził się 1 stycznia 1951 roku we Wrocławiu jako Andrzej Bart-Sołtysiak. Absolwent Szkoły Filmowej w Łodzi. Laureat Nagrody Fundacji im. Kościelskich za powieść *Rien ne va plus* (1991). Z kolei nagrodzona „Gwarancjami Kultury” *Fabryka muchotapek* była także nominowana do: Nagrody Literackiej Nike, Literackiej Nagrody Europy Środkowej „Angelus”, Nagrody Literackiej Gdynia oraz Nagrody Mediów Publicznych „Cogito”. W 2012 roku otrzymał prestiżową polsko-niemiecką Nagrodę im. Samuela Bogusława Lindego. Członek Polskiej Akademii Filmowej. Zrealizował serię filmów dokumentalnych poświęconych Łodzi i osobom z nią związanych (cykl *Złe miasto?*), między innymi o Marianie Brandysie, Marku Rudnickim i córce Ewie Rubinstein. Jest autorem scenariusza i producentem filmu dokumentalnego *Radegast* wyreżyserowanego przez Borysa Lankosza, z którym współpracował jako scenarzysta w trakcie realizacji fabularnego *Rewersu*... Samodzielnie wyreżyserował dwa spektakle telewizyjne — *Boulevard Voltaire* i *Bezdech*, oba na podstawie autorskiego scenariusza. Jest laureatem wielu nagród filmowych i teatralnych; jego powieści były tłumaczone między innymi na język francuski, niemiecki, rosyjski i hebrajski.

---

<sup>43</sup> Obok Lindy nieodmiennie wymieniano Jerzego Stuhra, Andrzeja Seweryna, Jerzego Trełę i Katarzynę Figure; niekiedy wschodzącą gwiazdę polskiego aktorstwa Dawida Ogrodnika.

## Bibliografia

### Powieści i nowele filmowe Andrzeja Barta (z wybranymi głosami krytyki)

*Człowiek, na którego nie szczekały psy* [pod nazwiskiem Bart-Sołtysiak]. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1983.

*Rien ne va plus*. Łódź, Poprzednia Oficyna, 1991.

Recenzje: K. Biedrzycki: *Koniec gry?*. „NaGłos” 1992, nr 7; J. Błoński: *Malowane życie*. „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 31; L. Burska: *Rien ne va plus*. „Res Publica” 1992, nr 1–2; M.E. Cybulska: *Hazard*. „Tydzień” 1992, nr 14; R. Karp: *Kim jest Andrzej Bart?*. „Nowy Świat” 1992, nr 17; D. Kaszuba: *Krupier kręci karuzelę*. „Kresy” 1993, nr 13; T. Komendant: *Lektura na wybory*. „Potop” 1991, nr 13; G. Krawczyk: *Rien...* „bruLion” 1993, nr 21–22; M. Łukaszewicz: *Bawi, tumani, przestrasza*. „Nowe Książki” 1992, nr 7–8; S. Meller: *Z ziemi włoskiej do Polski...* „Ex Libris” 1991, nr 10; D. Nowacki: *Czy Bart lektury wart?*. „FA-art” 1993, nr 1; M. Orski: *Historia w fabularnych pigułkach*. „Opole” 1992, nr 7–8–9; M. Piasecki: *Niewinne igraszki?*. „Polityka” 1992, nr 13; J.J. Szczepański: *Rien ne va plus*. „Tytuł” 1992, nr 1; T. Tyczyński: *Polska ruletka*. „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 168; L. Żuliński: *Zwariowana powieść*. „Literatura” 1992, nr 3.

*Pociąg do podróży*. Montricher, Noir sur Blanc, 1999.

Recenzje: H. Baltyn: *Pociąg do podróży w czasie*. „Tygiel Kultury” 2000, nr 1–3; M. Cieślík: *Antyplaton w Twórkach*. „Polityka” 1999, nr 25; A. Czachowska: *Pociąg do historycznej fantazji*. „Res Publica Nowa” 1999, nr 9; Ł. Gołębiowski: *Podróż donikąd*. „Rzeczpospolita” 1999, nr 93; K. Masłoń: *Wehikuł czasu*. „Rzeczpospolita” 1999, nr 93; M. Nawrocki: *Pociąg do pociągu*. „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 33; M. Orski: *Poker fabularny*. „Nowe Książki” 1999, nr 7. (Przedruk w: Tegoż: *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji. O polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych*. Warszawa 2003); R. Ostaszewski: *Narracyjny ekspres (z dopłatą na Eurocity)*. „Dekada Literacka” 2000, nr 2–3; K. Uniłowski: *Duch czasów i duch opowieści*. „Opcje” 1999, nr 4; M. Zaleski: *Podróże, które kształcą*. „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 150.

*Piąty jeździec Apokalipsy* [pod pseudonimem Paul Scarron Junior]. Montricher, Noir sur Blanc, 1999.

Recenzja: M. Nowak: *Apokalipsa na zamówienie*. „Gazeta. Magazyn” 2000, nr 8.

*Don Juan raz jeszcze*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2006.

Recenzje: A. Madaliński: *Ostatnia szarża Don Juana*. „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 12; P. Małochleb: *Jedyna droga do odkupienia...* „Dekada Literacka” 2006, nr 6; T. Mizerkiewicz: *Nowożytność przeklęta i kolorowa*. „Nowe Książki” 2007, nr 1. (Przedruk w: Tegoż: *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce*. Kraków 2013); D. Nowacki: *Don Juan i szalona królowa*. „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 219;



M. Radziwon: *Szalona królowa z trupem*. „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 132; E. Ryczkowska: *Don Juan pod pantoflem?*. „Akcent” 2007, nr 4; I. Słomak: *Czy Don Juan wrócił?*. „FA-art” 2007, nr 1–2.

*Fabryka muchołapek*. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2008.

Recenzje: Z. Bidakowski: *Proces łódzki*. „Rzeczpospolita” 2008, nr 285; S. Buryła: *Bez wyroku*. „Więź” 2009, nr 10; M. Cuber: *Parada widm na sali sądowej*. „Nowe Książki” 2009, nr 4; M. Górecka: *Sprzedać duszę za złudę przetrwania...* „Akcent” 2009, nr 3; A. Kuligowska-Korzeniewska: *Teatralny sąd nad Rumowskim*. „Tygiel Kultury” 2009, nr 10–12; P. Małochleb: *Murarz buduje, a ja majacze*. „FA-art” 2009, nr 1–2; D. Nowacki: *Z niezgody na nieobecność*. Chaim Rumkowski — postać literacka?. „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 48; W. Paźniewski: *Trybunał Barta*. „Przegląd Polityczny” 2009, nr 94; G. Romanowski: *Proces bez wyroku: powrót Rumkowskiego*. „Kronika Miasta Łodzi” 2009, z. 2; W. Sadkowski: *Pola dla wyobraźni*. „Res Humana” 2010, nr 1; J. Sobolewska: *Pseudobułhakowowska groteska o Holocaustcie*. „Dziennik” 2008, nr 277; J. Szczęsna: „*Fabryka muchołapek*” Andrzeja Barta. „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 293.

Inne teksty: M. Cuber: „*All exclusive*”. *Retrorynek w „Fabryce muchołapek” i „Rewersie” Andrzeja Barta*. „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1–2; K. Pietrych: *(Post)pamięć Holocaustu — (meta)tekst a etyka*. „*Fabryka muchołapek*” Andrzeja Barta a „*Byłam sekretarką Rumkowskiego*” Elżbiety Cherezińskiej. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. T. 1. Red. Z. Andres, J. Pasterski. Rzeszów 2010.

*Rewers. Nowela filmowa*. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2009.

Recenzje: E. Biela: *Kompleks modliszki*. „Akant” 2010, nr 6; M. Górecka: *Dwustronność jako zasada świata*. „Akcent” 2010, nr 1; A. Nęcka: *Kobieca liberty*. „artPAPIER” 2009, nr 24. (Przedruk w: Tejże: *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku*. Mikołów 2012); D. Nowacki: *Odwrócenie*. „Nowe Książki” 2009, nr 10; W. Sadkowski: *Pola dla wyobraźni*. „Res Humana” 2010, nr 1; M. Wapińska: *Miłość w cieniu piekła, czyli stalinizm z innej perspektywy*. „Dziennik Gazeta Prawna” 2009, nr 240.

Inne teksty: M. Boczkowska: *Inne oblicze PRL-u. Wokół „Rewersu” Andrzeja Barta*. W: *Literatura i różne historie. Szkice o literaturze XX i XXI wieku*. Red. B. Gutkowska, A. Nęcka. Katowice 2011.

*Bezdech*. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2013.

### Inne opracowania

P. Małochleb: *Iluzja i mistyfikacja. O powieściach Andrzeja Barta*. „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1–2.